THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies
Volum 15, Consecutive Number 33, autumn 2023
Issn:2717-090x
Journal Homepage: https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en
This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.

Adaptation of Bakhtin's carnival characteristics in Persian "parody" based on the principles of contemporary criticism

Goli.Ahmad[1*] Nasrollahi.Yadillah[2] Ahikhteh.Fershteh[3]
1. Professor of Persian Language and Literature, University of Shahid Madani Azarbayjsn, Tabriz, Iran.: Correspondence author (ah.goli@yahoo.com)
2: Associate Professor of Persian Language and Literature, University of Shahid Madani Azarbayjsn, Tabriz, Iran.
3: PhD. Student of Persian Language and Literature, University of Shahid Madani Azarbayjsn, Tabriz, Iran.

Content for laughter and sarcasm, whether in the frame of comedy or in the context of ridiculous works, has a long history. The experiences of the practitioners in this field have had a great impact on the general thoughts and lifestyle of the people, and in recent centuries, theorists have examined the philosophy of its operation from various angles. The most significant theorization in this field is Bakhtin's dialogism, which is based on the language play he names as heteroglossia. after the concept has been discussed in the study of novel and other discourses of social and literary satires such as "Carnival," "parody," and so on. The interpretation and deconstruction of polyphonic conversational logic within the infrastructure of creative misreading and the humor in carnival discourse and parody can be conducted in terms of employing Russian Formalist notion of familiarization, the disconnection and isolation of text from normal structure in French deconstruction and the psychological evolution of humor to creativity.The result of this descriptive study, an analysis based on library and internet sources, indicates that Persian parodies share intertextual features and borrow from polyphonic language of Carnival. These parodies are the same as literary comedies that has gone through a journey from the domain of humor to creativity with an intentional failure in the imitation of the content, language or style of serious works.

Keywords: carnival, Persian parody, laughter, parallel dialogism, failure of dialogue.

- A. Goli, Y. Nasrollahi, F. Ahikhteh (2023). Adaptation of Bakhtin's carnival characteristics in Persian "parody" based on the principles of contemporary criticism, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(33), 325-348.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.28289.2169

مجلهٔ علمی مطالعات زبانی و بلاغی
سال ۱۴ـ شمارهٔ ۳۳ ـ پاییز ۱۴۰۲
صفحات ۳۲۵ـ۳۴۸ (مقاله پژوهشی)
تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۶/۱۳ ـ بازنگری ۱۴۰۱/۱۰/۱۹ـ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۰۳

تطبیق شاخصه‌های کارناوال باختینی در نقیضهٔ فارسی بر مبنای اصول نقد معاصر

احمد گلی[۱*] / یدالله نصراللهی[۲] / فرشته آهیخته[۳]

۱: استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسئول) ah.goli@yahoo.com
۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
۳: دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.

چکیده: تمایل به خنده و استهزا، چه در قاب نمایش‌های کمدی و چه در بافت آثار مضحک، قدمتی دیرینه دارد. تجربیات مجریان این حوزه، تأثیرات وافری روی اندیشه‌های عمومی و سبک زندگی مردمان داشته است که در قرون اخیر، نظریه‌پردازان از زاویه‌های متنوّع، فلسفهٔ کارکرد آن را مورد بررسی قرار داده‌اند. شاخص‌ترین نظریه‌پردازی نقد در این زمینه، مصداق حلقهٔ مرکزی «منطق گفت‌وگویی» باختینی است که بر مدار بازی همسویگی چندزبانی استوار بود و بعد از رمان، بر گفتمان و مکالمه‌گری گونه‌های طنز اجتماعی و ادبی چون «کارناوال»، «نقیضه» و... پیاده شد. در این بازی، تفسیر و واسازی منطق مکالمه‌ای چندآوایی با زیرساخت گونهٔ بدخوانی خلّاق، بعضی روش‌های طنزآمیز چون کارناوال و نقیضه بر مبنای انگاره‌های مشترک، از نظر بهره‌یابی از اصول مکاتبی چون «فرمالیست روسی» در آشنایی‌زدایی، «ساختارشکنی فرانسوی» در قطع ارتباط متن با ساختار بهنجار و خیزش «طنز تا خلّاقیت» بر مبنای روان‌شناسی آن، قابل‌بررسی هستند. نتیجهٔ این بررسی توصیفی- تحلیلی که بر مبنای منابع کتابخانه‌ای و اینترنتی انجام گرفته، حاکی از آن است که نقیضه‌های فارسی با اشتراک شاخصه‌های بینامتنی و وام‌گیری چندزبانگی کارناوالی، همان کمدی‌های ادبی هستند که در سطح ادبیات با شکست‌گفتمان محتوا، زبان یا سبک‌برداری از نظیره‌های جدّی، سیری صعودی از دامنهٔ طنز به خلّاقیت را سپری کرده‌اند.

کلیدواژه: کارناوال، نقیضه، خنده، منطق گفت‌وگویی همسویه، شکست گفتمان.

- گلی، احمد؛ نصراللهی، یدالله؛ آهیخته، فرشته (۱۴۰۲). تطبیق شاخصه‌های کارناوال باختینی در نقیضهٔ فارسی بر مبنای اصول نقد معاصر. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۳، صفحات ۳۳۱-۳۵۴.
Doi: 10.22075/jlrs.2023.28289.2169

۱. مقدّمه

تفسیر تاریخ اَشکال مضحک اروپا که با کمدی ارسطویی آغاز شد، در عصر حاضر با گروتسک، کارناوال و... در نظریات میخائیل باختین[1] تکامل یافت. میخائیل باختین (۱۹۷۵-۱۸۹۵) به‌عنوان برجسته‌ترین نظریه‌پرداز قرن بیستم، نخستین کسی بود که به زایش و گسترش مفهوم «بازی» و «منطق مکالمه‌ای» دست یافت و انگاره‌های آن را در ژانر رمان پیاده کرد. او با پی‌ریزی هستهٔ اصلی این نظریه، علاوه بر بهره‌گیری از اصول زبانی، چون چندآوایی، مرکزگریزی، خنده و...، کارکرد نظریهٔ خود را بر مبانی گرایش‌های ادبی، چون فرمالیسم روسی، ساختارشکنی و... استوار ساخت. او در این کارکرد، با کارناوال و خندهٔ آن، اقتدار سیاسی- اجتماعی جامعه را به بازی گرفت و با نقیضه، اندیشه‌های حاکم گذشتگان را در پیش کشیدن آواهای غیر، متزلزل کرد. با وجود تحلیل‌های باختین در روش‌های مجزّا، در این دو، انگاره‌های زبانی و گفتمانی وجود داشتند که بازی باختینی را از نقطهٔ «طنز» به‌سمت «خلّاقیت» مدیریت می‌کردند. در آن روزگار، کارناوال،کمدی مردمی بود که در بافت زبانی و محتوایی، بازتابی از کنش‌های چندگانهٔ زبانی و گفتمان اجتماعی را ارجاع می‌داد و نقیضه در ادبیات دوران، نوعی گرایش به مضحکه‌های نمادین کارناوالی شد که همگام با اندیشه‌های مقبول عصر، خود را در شکل الگوبرداری نقیضی از آثار جدّی نشان داد. با توجّه به منطق مکالمهٔ چندزبانی باختینی و تکیه بر وجوه اشتراک و تفریق نقیضه به‌عنوان یک کمدی نمادین ادبی، نگارندگان بر آن شده‌اند که روشن سازند آیا شاخصه‌های زبانی کارناوال باختینی بر نقیضه‌های فارسی قابل‌تصدیق بوده و اینکه میزان انطباق این شاخصه‌های مشترک با نظریات منتقدانهٔ معاصر سنجیده شود. اهمّیت این پژوهش با تکیه بر وام‌گیری شاخصه‌های کارناوالی در نمونه نقیضه‌های فارسی، ثابت می‌کند که نقیضه‌ها نقش جشن سدهٔ میانی در بیداری اجتماع را عهده‌دار شده‌اند. برای این امر، به‌دلیل گستردگی نقیضه‌های فارسی و زمان‌بربودن بررسی آن‌ها در مجال اندک، محقّقان به نقیضه‌های

1. Mikhail Mikhailovich Bakhtin

متنوّع در برههٔ زمانی متفاوت، رجوع و آن‌ها را بررسی کرده‌اند. آثار نقیضی کسانی چون سوزنی سمرقندی (۴۷۹-۵۶۹ ق.)، عبید زاکانی (۷۰۱-۷۶۸ ق.)، بسحاق اطعمه (وفات۸۳۷ ق.)، قاسم کرمانی (۱۳۰۸-۱۲۳۸ ش.)، تولّلی (۱۳۶۴-۱۲۹۸ ش.) و... مصداق‌های بارزی برای بازتاب و تحلیل این انگاره‌های کارناوالی و پس‌زمینهٔ آن‌ها در ادبیات ما هستند که از طریق به‌کارگیری زبان چندصدایی و وام‌گیری سبکی، نموداری از کارکرد پایه‌های طنز تا ارجاع به خلّاقیت را نمایش می‌دهند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

با وجود تازگی موضوع این مقاله باید بیان داشت که کتاب‌ها و مقالات متنوّعی در کارناوال و نقیضه تألیف شده که هرکدام در نوع خود، جنبه‌های متفاوتی را تحلیل کرده‌اند. اخوان ثالث با *نقیضه و نقیضه‌سازان* (۱۳۷۴)، به تعریف و تحلیل انواع متن‌های نقیضی در ادب فارسی دست یافته است. قاسمی‌پور در مقالهٔ «*نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر* (۱۳۸۸)، به واکاوی نقیضه بر مبنای نحله‌هایی چون دگرگونی‌های ادبی فرمالیستی یا بینامتنیت ساختارگرا پرداخته است. در مقالهٔ «مقایسهٔ طنز عبید زاکانی با دیگران از منظر کارناوال باختین» از مرادی و فضلی درزی (۱۳۹۵)، بازتاب جنبه‌های کارناوال‌گرایی استبدادی عصر عبید در پس‌زمینهٔ آثار طنز او تحلیل شده است. مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی نقیضه‌گویی در آثار ادبی و هنری» از شبیری زنجانی و دیگران (۱۳۹۶)، با تعریف نقیضه و اهداف مختلف گویندگان آن، حقوق مختلف اثر را به چالش کشیده است. در مقالهٔ «تحلیلی بر نقیضه‌پردازی در بازآفرینی روایت اساطیری و حماسی یوشت فریان» از ابراهیم فراهانی و دیگران (۱۳۹۶)، نویسندگان رابطهٔ متقابل محیط با خلق نقیضه را بررسی و تزریق طنز به اثر حماسی را نوعی نقیضه‌پردازی معرّفی کرده‌اند. عطّاریانی و نجف‌زاده (۱۳۹۷) با مقالهٔ «واکاوی مفهوم کارناوالیسم در آرای باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه»، به‌دنبال ردیابی عناصر کارناوالیته، مهم‌ترین مؤلّفهٔ چندصدایی آن را در زبان عامیانه ارزیابی کرده‌اند. حسن‌زاده (۱۴۰۰) در مقالهٔ

«نقیضه‌پردازی و گفتمان زنانه در رمان قصّهٔ تهمینه»، بهره‌یابی نقض زبانی و گفتمانی گویندهٔ رمان از اثر مادر را تحلیل کرده است.

۳. مفهوم نقیضه و پیشینهٔ آن در ادب فارسی

نقیضه با ریشهٔ «نقض» در معنای لغوی «شکستن، ویران‌کردن و سخن برخلاف حق گفتن» (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل نقیضه)، گونهٔ «تقلید به شیوهٔ تمسخر از اثر ادبی یا هنری است که می‌تواند تقلید از سبک، مضمون و یا حتّی تقلید از قافیه و وزن باشد» (انوشه، ۱۳۸۰: ۱۳۷۶/۲). عمده کارکرد آن، اخذ آثار مشهور و اِعمال تغییرات لفظی و محتوایی بر آن‌هاست. در ادبیات کلاسیک ایران، نقیضه در معنای تمسخرآمیزش در دوره‌های نخستین، چندان مطرح نبوده و بیشتر جنبهٔ جدّی همانندگویی آن دانسته‌اند؛ مانند نمونه‌های قصاید غضایری (متوفّی ۴۲۶ ق.) در پاسخ به عنصری (متوفّی ۴۳۱ ق.). با این حال، از پیش‌کسوتان نقیضه‌گوی و نخستین کسی که در این وادی گام گذاشته، سوزنی سمرقندی (متوفّی ۵۶۲ ق.) بوده که دیوانش مشحون از ابیاتی در وارونگی مضحک اشعار امیرمعزّی و سنایی است، هرچند اوج خلّاقیت این حوزه را باید در آثار عبید زاکانی جست‌وجو کرد و بعد از وی، در آثار کسانی چون بسحاق اطعمهٔ شیرازی، آقاجمال خوانساری، قاآنی شیرازی، *چرند و پرند* دهخدا و *التفاصیل* تولّلی (اخوان ثالث، ۱۳۷۴:۲۰). عبید زاکانی در *اخلاق الاشراف* که خود تقلید طنزی از *اوصاف الاشراف* خواجه نصیر طوسی (۶۵۳–۵۷۹ ق.) است، در بافت طنز، به بیان انتقاد از احوال دوران و ذکر فساد بزرگان پرداخته است. *ریش‌نامهٔ* او نیز که در نوع خود، گونه‌ای از ادبیات تعلیمی مضحک محسوب می‌شود، تقلیدی از حکایت «جدال سعدی با مدّعی» *گلستان* است. در دورهٔ معاصر نیز کسانی چون آقاجمال خوانساری (متوفی ۱۱۲۵ ق.) در *عقاید النساء*، تولّلی با *التفاصیل* و قاسمی‌کرمانی (۱۳۴۰–۱۲۷۵ ق.) در *خارستان*، با دستبرد در متن الگوی *گلستان* سعدی، نقض‌گویی را به درجهٔ کمال رساندند. این متون نقیضی، با اِعمال تغییرات لفظی و محتوایی، «مصداقی از آزادی بیان هستند که ادبیات با بهره‌یابی از آثار تولیدی دیگران» (شبیری زنجانی، ۱۳۹۶: ۴۶)، به زایش آن‌ها دست یافته است.

٤. کارناوال باختین، انگاره‌ها و بازتاب آن‌ها در نقیضه

در عصر رنسانس، سالیانه نمایش‌های مردمی اجرا می‌شد که به‌صورت نمادین، جلوه‌ای از مضحکه را ارائه می‌دادند. اجرای این آیین‌های گروتسکی[1] را گروهی بر عهده داشتند که هنجارشکنی‌های خنده‌دار را آیینهٔ بازتاب ارزش‌های نوین بر ویرانهٔ سنّت‌های واهی می‌دانستند. میخائیل باختین با تأکید مستمر بر جنبه‌های کمیک این نوع، دوگانگی گروتسک را در چارچوب منطق کارناوال، چون نوعی از خیزش نوزایی، روشن ساخت و با تثبیت سویهٔ کمدی‌وارانهٔ آن، آرمان‌های اتیوپیایی خود را در بافت کارناوال، به مفهومی جامع ارتقا بخشید. کارناوال یا «جشن مجانین»، به‌ظاهر «جشن‌های خیابانی بودند که به‌صورت خودجوش به دست مردم عادی در روزهای معیّن سال در خیابان برگزار می‌شدند» (مشاهری‌فرد و دیگران، ۱۳۹۹: ۱۷) و از زاویهٔ نمادین آن، به خرده‌فرهنگ‌هایی اطلاق می‌شد که با از بین بردن مرزهای رسمی و واژگونی اصول آن‌ها، در مقابل اختناق قد علم کردند (باختین، ۱۳۸۷: ۵۰). امروزه با وجود حضور جنبه‌های کارناوال در انواع زمینه‌های متفاوت هنر و علوم اجتماعی، نمود عقاید کارناوالی در آثار کلاسیک ادبی، بازتابی بسیار اندک داشته است؛ با این حال، اگر جلوه‌های کارناوال باختین را فراتر از ذهن وی در نظر بگیریم، می‌توان نقایض ادبی را طبق الگوی او مورد پژوهش قرار داد. مواردی چون منطق گفت‌وگویی، وام‌گیری سبکی، شکست گفتمان، بدخوانی خلّاق و خنده، از مهم‌ترین شاخصه‌های کارناوال هستند که از یک تا چندین مورد آمیختهٔ آن‌ها را می‌شود در ادبیات نقیضی فارسی تحلیل کرد.

٥. منطق گفت‌وگوی زبانی باختینی

نظریه‌پردازان امروزی، منطق مکالمهٔ باختین را بر دو مبنا استوار دانسته‌اند: «یکی، بر بافت تاریخی و پیش‌زمینهٔ گوناگون متون و دیگر، توجّه خاص به انواع صداها و

1. Grotesque

ناهمگونی زبانی در مفاهیمی چون چندآوایی، گفتمان دوآوایه و ناهم‌رگه‌سازی» (آلن[1]، ۱۳۸۰: ۴۰). با آنکه در ابتدای امر، باختین این منطق را در ژانر داستان جست‌وجو کرد، بعدها نظریه‌اش در کلّ ادبیات قابل‌بررسی شد. ما در ادامه، با بررسی جنبه‌های آن، چون چندصدایی، مرکزگریزی، سبک‌برداری (وام‌گیری سبکی) و... به تفحّص تطبیقی زیبایی‌شناسی این گونه‌ها در کارناوال باختینی، با نمونه‌های نقیضی فارسی خواهیم پرداخت.

۱-۵. چندصدایی و نیروی «مرکزگریز» نقیضه

از آنجا که هر گفته‌ای نشان از جهان‌بینی افراد خاص خود را دارد و در عین حال، از گفته‌ای دیگر سرچشمه می‌گیرد (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۳۳)، حضور «آواهای چندگانه یا صداهای غیر» در این گفته‌ها ناظر است بر «آمیختگی دو گونه از زبان اجتماعی در محدودهٔ گفتهٔ واحد و برخوردی میان دو نوع گزینش زبان‌شناختی متفاوت در میدان یک گفته» (باختین، ۱۳۹۱: ۳۵۸). این دوسویگی صدایی در کارناوال و «زیر سؤال بردن زبان واحد خودکامهٔ مقدّس را می‌توان نخستین‌بار در انواع نقیضه‌گویی از عهد باستان تا قرون وسطی در ادبیات بازیافت» (عطّاریانی و نجف‌زاده، ۱۳۹۷: ۱۴۸). باختین در بررسی سخن و تقسیم آن به دو نوع تک‌آوا و دوآوا، نقیضه را سخن دوآوایی منفعلی می‌داند که در آن، نویسنده، سخن غیری را برای بیان جهت‌گیری خود به کار می‌گیرد (باختین، ۱۳۹۱: ۱۱۶). نقیضه اینجا آوردگاه برخورد دو صدا و لحن متفاوت است که صدای مؤلّف در هماوردی با صدای میزبان قرار گرفته و آن را وامی‌دارد تا در خدمت اهدافی متضاد درآید. با تأمّل در نقیضهٔ کسانی چون عبید زاکانی، تولّلی، بسحاق اطعمه و... به مجموعه‌ای از واژگان و ترکیبات زبانی برمی‌خوریم که با همهٔ به‌ظاهر بی‌مفهومی، ساختار منسجمی از منطق چندصدایی زبانی متن مادر را ارجاع می‌دهند. قلمرو واژگان در *دیوان* بسحاق اطعمه با برآورد معنا در محور هم‌نشینی، متنی با لحن تمسخرآمیز از مؤلّف ثانویه را ارائه می‌دهند تا ذهن خواننده در بازیافت، معیارهای زبانی متن جدّی را

1. Graham Allen

فراموش کند: «مزعفرخواران مطبخ فصاحت و کیپاداران سفرهٔ بلاغت و بورک‌اندازان قزغان عبارت و دنبه‌پردازان بریان اشارت، چنین کرده‌اند روایت که طبّاخان شیلان نعمت الهی و پاورچیان خوان عالم نامتناهی چون ترتیب مطعومات و ترتیب مأکولات همی‌کردند که هریک را به چه حیثیت باید ساخت و به چه کیفیت باید پرداخت. ناگاه آواز هاتفی از حویج‌خانهٔ غیب و خوان نعمت عالم لاریب شنیدند که می‌گفت...» (بسحاق اطعمه، ۱۳۰۲: ۱۲۱). در این متن، اطعمه با بر هم زدن قوانین هم‌نشینی معنایی واژگان، چون «مزعفران مطبخ فصاحت و کیپاداران سفرهٔ بلاغت و...»، به بازتاب صدای دیگر، فارغ از صدای زبان الگو نائل می‌شود تا منطق تک‌معنایی واژگان را به هم ریخته و حالت سخرگی را به خواننده القا کند. آثار نقیضی عبید زاکانی نیز آیینه‌ای از بازتاب حضور آواهای غیرند؛ حضور الحان مخالف که در قاب تنوّع اشخاص و دیدگاه‌های ایشان منعکس شده است. این انعکاس صداهای غیر در شخصیت‌های مختلف، نمودی از هنرمندی مؤلّف در فروپاشی جنبهٔ کلیشه‌ای‌شدهٔ زبان و لایه‌برداری از منطق دگرآوایی را نشان می‌دهد: «غلام‌باره‌ای غلامی را به خانه برد. غلام تن به آرزوی او نداد و در بیرون‌آمدن، گریبان او چسبید که اجرت من بده و ستیز برخاست. در این اثنا کسی از آنجا بگذشت. ماجرا بدو بیان نمودند و او را حکم‌کردن خواستند. او گفت: پدرم از جدم، از مزنی و او از شافعی روایت کرده که چون در خلوت بسته شود و پرده فروهشته، مهر واجب گردد. پس ترا نیز بهای لواط شمردن لازم آید. غلام‌باره دو درهم به غلام داد و به حکم گفت: واللّه جز تو قوّادی که به مذهب شافع با سند متّصل قیادت کند، ندیده‌ام» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۴۸۷). اینجا منطق گفت‌وگویی شخصیت‌ها، تفریق در عین جمع در بافت دو آوای غیر، سوای صدای مؤلّف را جلوه می‌دهد که علی‌رغم ضدّیت عقیدتی، تنها با نقیضه و فرایند «مرکزگریزی» قابل‌درک می‌نماید.

فرایند مرکزگرایی در ادبیات مدرن را نخستین‌بار ژاک دریدا[1] (۲۰۰۴-۱۹۳۰ م.) مطرح ساخت. او مرکز را کانون ثابتی معرّفی کرد که کارکرد آن، سامان‌بخشی به

1. Jacques Derrida

ساختار و مقیّدکردن آن به‌عنوان بازی آزادانه بود. بر مبنای این اصل، «نیروی مرکزگرا تلاش داشته تا تفاوت‌های موجود در زبان را در جهت ارائهٔ زبانی واحد رها سازد و دگرآوا، نیرویی مرکزگریز بود که تمایل داشته زبان را به‌سمت تکثّر پیش ببرد» (باختین، ۱۳۸۷: ۶۱). زبان مرکزگریز کارناوال، تک‌قطبی‌بودن یک صدای در مرکزیت قرارگرفته را به هم ریخته و آن بخش‌هایی از زبان دیالوگی مطرودشده را در خدمت به ایراد مفاهیم نهانی قرار داد. نقیضه نیز در امتداد کارناوال، با حذف زبان تک‌گوی و مونولوگی اوّلیه، آن را به استخدام همسویگی با فرایند دیالوگ بیرونی معماری متن درآورد. این شاخصه در ادبیات ایرانی قرن هشتم در نقیضه‌های کسانی چون عبید زاکانی، تلویحاً با زبانی بر محور گریز از مرکزیت زبان رسمی نمایان است: «امردان مست را چون خفته دریابید تا بیدار نشوند، فرصت را غنیمت دارید» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۳۸۲) و «فقیهی جاحظ را گفت که اگر ریگی از ریگ‌های حرم کعبه به درون کفش کسی افتد، به خدا همی‌نالد تا او را به جای خود برگرداند. گفت: بنالد تا گلویش پاره شود. گفت: ریگ را گلو نباشد. گفت: پس از کجا نالد؟» (همان: ۴۷۰). در این نمونه‌ها، مؤلّف با تجاوز به تابوهای دینی، «غنیمت‌شمردن وقت در ناشایست» و شکست گفتمانی «قداست مکان روحانی»، مداری از مرکزگریزی زبانی را استناد می‌دهد که با اقتدار زبانی، صداهای حاشیه‌ای را وارد سنن ادبی می‌کند. خوانساری در اثر نقیضی *عقاید النساء*، با بهره‌گیری از استعدادهای نهفتهٔ زبانی، چون سویهٔ اجتماعی و کارکرد زبان جنسیتی آن ،دل‌نشین‌ترین معماری گریز زبانی را رقم زده است: «و کلثوم ننه گفته هرگاه مابین آن‌ها نزاع واقع شود، باید که اعضای یکدیگر را به دندان بگیرند و درنهایت، غضب بکنند، خصوصاً گوشت فرج یکدیگر را اگر بتوانند بگیرند، ثواب بسیار دارد و این را در لغت زنان، لقمه گویند» (خوانساری، ۱۳۴۹: ۲۳). «بر مهمان واجب است که از صاحب‌خانه چیزی بگیرد بخورد، مثل حلویات و نبات و خشکبار و این را به اصطلاح زنان سلطان، حقی می‌گویند» (همان: ۳۳). گوینده با تمایز زبان زنان از نظر «نشان‌داری، کاربرد صفات منفی و ساخت‌های منفعل» (حسن‌زاده و زمانی، ۱۴۰۰:

۶۱)، گریزی شاعرانه از جنبهٔ یک‌سویهٔ زبانی مردگرایانه به مرکزگریزی نقیضی زبان می‌زند تا ناهمگونی زبان متن را به نمایش بگذارد.

۲-۵. خصلت «نویسایی» ادبیات کارناوالی در نقیضه

بر اساس محوریت چندصدایی زبان با فرایند مرکزگریزی، متن از مرز «خوانایی» وارد حیطهٔ «نویسایی» می‌شود. تمایزی که برای نخستین‌بار، رولان بارت[1] (۱۹۱۵-۱۹۸۰م.) در کتاب *اس زد*[2] به تفسیر آن نائل شد. بر مبنای ایدهٔ او، متن نویسا متنی متکثّر است که در آن ایدئولوژی برتری یک معنا به نوعی سامان‌دهی می‌شود که در آن، خواننده دیگر مصرف‌کننده نباشد؛ بلکه مولّد متن باشد (مکاریک، ۱۹۵۱: ۲۷۶). در نقیضه، تخیّل و گزینش نحوی، در اختیار خالق مادر است؛ امّا با این حال، گویندهٔ ثانویه با قدرت خود، تمرکز معنایی را از متن ایستا گرفته و آن را تبدیل به نوشتاری می‌کند که هرکسی معنایی مطابق با ذهنیت خود از آن برداشت کند. در *ریش‌نامهٔ* عبید، اقتدار نویسایی متن نقیضی این‌گونه خود را نشان می‌دهد: «شکر و سپاس پادشاهی را که به دست مشّاطهٔ قدرت شعشعهٔ جمال نازکان و نازنینان ذرّیهٔ آدم بر آینهٔ خاطر محنت‌زدگان دریای محبّت و مشقّت‌کشیدگان بیداء مودّت جلوه داد» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۳۴۴). اینجا نقیضه‌پرداز از اقتدار هم‌آیی واژگان، طوری بهره گرفته که گیرنده را از تشخیص معنایی آن بی‌نصیب نگذارد. سهم خواننده را خود او مشخّص می‌سازد که از معماری زبانی سطور و واژگان آن، چون «پادشاه، نازکان و نازنینان و...» چه معنایی را برداشت کند و این خوانش گشودهٔ متن است که حیات آن را تجدید می‌کند. مؤلّف یک متن نقیضی در بازتولید هنری اثرش درک می‌کند که الگوی نخستین، واکنش اندیشهٔ حاکم گوینده بر مبنای منطق خاص بوده تا کنش‌های واقعی را در آن به نمایش بگذارد؛ پس برای نقیضه‌پردازی باید از عناصری بهره بگیرد که پادارزش خوانایی متن نخستین را به ارزش نویسایی بدل کند. در این متن، «به حقّ آن خدای که بطلان جمال نازنینان را به

1. Roland Barthes
2. S/Z

دست قدرت ما حوالت فرموده است که ننشینم و آرام نگیرم تا سزای هریک به قدر ایشان در دامنشان نهم. اگر هزار سرم ببرند، اقتدا بدین بیت کنم که گفته‌اند: چو شمع باش درین ره که گر سرت ببرند، ز ذوق آن سر دیگر ز دوش بتراشی» (همان: ۳۵۵)، بازگشودگی معنایی متن نقیضی، ما را وارد مرحله‌ای می‌کند که با تکیه بر مفاهیم ضدّارزشی چون «بطلان جمال نازنینان و سزای دادن و...»، به خوانشی نویسایی از این متن برسیم. اینجا عبید با هیجان زبانی و آزادی درون‌مایه سعی داشته دلالت‌های معنایی صریح اثر مادر را به سطح دلالات ضمنی خود آورده و مدلول‌هایش را به دال‌هایی بدل کند که در تقارن و هم‌صدایی با معانی نوین قرار گیرند؛ کاری که مذهب اصفهانی (متوفّی۱۳۱۳ ق.) در *تذکرهٔ یخچالیه* نیز در آزادی درون‌مایهٔ گفتاری و تبدیل دال‌های زبان رسمی به مدلول‌های معنایی غیر، حق نویسایی اثرش را ادا کرده است: «ملجأ و مضطراً دنبال بیهوده‌گویان یاوه‌سرا و یاوه‌درایان هرزه‌گرا که فاطیل طبع خامشان از آتش دوزخ گرم نگردد و در فالیز دماغشان جز هندوانهٔ ابوجهل نروید، افتاد، مطالعه و مذاکرهٔ اشعار سخافت شعارشان می‌نمود تا آنکه جنسیت علّت انضمام و سنخیت واسطه ارتباط گردید. این فقیر را مشیر و مشار و مشتری بازار خود دانسته، هر صبح مصروعی در سراغش که فلان مصرع شیخ را جواب گفته‌ام و فلان قصیدهٔ انوری را نقش بر آب آورده‌ام» (مذهب اصفهانی، ۱۳۲۱: ۲۱). اینجا توانش ژانر نقیضه توانسته است بر رمزگان‌های قبل سیطره یافته و آن متن بسته را در مقام ابژهٔ محدود، به پدیدهٔ بی‌پایان بدل کند و با این فرایند به «پیروزی متنیت» نائل شود. این اقتدار با چالش عقاید نیز در کارناوال مشهود است؛ با این تفاوت که خلق کنش نویسایی این نمایش خیابانی، بر مبنای متن خوانای نمایش‌های تئاتری با بازتاب آیرونیکی استوار است.

۳-۵. سبک‌برداری (وام‌گیری سبکی)

پیش‌تر بیان شد که در پرتو هر کارناوال یا نقیضه‌ای می‌توانیم به حضور زبانی آمیخته با سبکی بهنجار پی ببریم. بر این اساس، باختین اذعان دارد هر سبک‌پردازی، نوعی بازنمایی هنرمندانهٔ سبک زبانی دیگران است؛ به عبارتی، هر سبکی دارای دو نوع

خودآگاهی فردیت‌یافته است: یکی، خودآگاهی بازنماینده و سبک‌پرداز و دیگری، خودآگاهی کسی که در مرحلهٔ بعد بازنموده می‌شود. بر این اساس، نقیضه باید بر سبک‌پردازی نقیض‌های مرحلهٔ دوم مبتنی باشد (باختین، ۱۳۹۱: ۱۳۷)؛ چراکه در اثر نخستین، گوینده با بهره‌گیری از لحن و زبانی خاص، به بیان موضوعی متناسب پرداخته و با قدرت گزینش، متنی سبک‌پردازی‌شده خلق می‌کند. در مرحلهٔ بعد، گویندهٔ ثانویه، چنانچه با تکیه بر همان خط مشی اثر مادر، همان زبان و لحن او را تقلید کند، نظیرهٔ جدّی بر اثر اوّلیه بازتولید کرده؛ امّا اگر گویندهٔ دوم در مرحلهٔ آمیزهٔ زبانی، با عدم موافقت لحنی، به وام‌گیری سبکی بپردازد، سر از نقیضه‌گویی درمی‌آورد. در سبک‌برداری متن نقیضی، با آنکه عین سبک متن الگو تقلید می‌شود، نویسنده قصد دارد با سبک دیگری به گفت‌وگو بپردازد و همین ویژگی باعث چندآوایی و در نتیجه، کارناوال‌گرایی او می‌شود (مرادی و فضلی، ۱۳۹۵: ۲۰۷). در این متن نقیضه‌ای قرن ششم آمده است: «تحفه و تبرّکی که شوریده وقت، عشاق مردان، مفرد جهان، بخیه تر روزگار، اخی داوود ترمذی تفریده با خاک‌نشینان آن، پای علم در قلم آورده بود، از دست ابدال رومی رسید. سیر یاد آن نامراد اوپ اوپ ایپ زدند. تیرکی که از اسرار خاص این مزار دریوزه رفته، قلیل و کثیردیگ پالان می‌کند، سفرهٔ وقت روندگان کرده است» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۳۵۸). اینجا عین سبک متن مادر وام‌گیری شده، با این تفاوت که مؤلّف از سبکی فخیم که مختصّ محتوای ارزشمند است، در جهت مضمونی بهره برده که با آن همخوانی ندارد. در *ریش‌نامهٔ* عبید به‌عنوان نقیضی از حکایت «جدال سعدی با مدّعی»، سبک‌برداری متناقض با محتوا سبب آشنایی‌زدایی در تناسب سبک و محتوا شده است: «در زمان ماضی ماه‌رویی بود. دست حوادث روزگار، دود ریش از دودمان حسن او برآورد. روزی گِرد شهر می‌گشت. یکی از عاشقان صادق در راه بدو بازخورد. از صحبت او بگریخت. بیچاره بدوید و زاری‌کنان در دامنش آویخت که از برای خدا مشکل من بگشا. این زمان هیچ‌کس را به جانب من التفاتی نیست. گفت: سبب این همه نفرت خلق و دشمن‌کامی، آن دو سه تار مویست که بر زنخ تو جولان

می‌کند. بعد روزی چند، محبوب مصیبت‌دیده در کوچه‌باغی می‌گذشت. باغبانی را دید که بر دیوار باغ، پرچین از خار می‌نهاد. پرسید که این پرچین از بهر چه می‌نهی؟ گفت تا کسی در باغ نرود. گفت: بدین زحمت چه حاجت؟ دو سه تار موی ریش بر طرف دیوار باغ بنشان تا یک آدمی پیرامون اینجا نگردد که من تجربه کرده‌ام» (همان: ۳۵۲). این شیوه، یادآور خودآگاهی سعدی در انتخاب شیوهٔ هم‌نشینی واژگان و سبک فخیم آن‌هاست که اکنون با نقیضهٔ سبکی خودآگاه، معماری آن با محتوای طنز در تضاد قرار گرفته است. در *خارستان* آمده است: «خلیفه رشکین نیفه را فرموده که بردستان را قبای سبز چمنی بپوشاند... ذکر خفّت دفتینیان بر کافهٔ آدمیان پوشیده نیست؛ خاصّه بندهٔ خاکسار دفتینی جان‌نثار که در هیچ محفلی نامش قابل ذکر نیست و کلامش لایق فکر» (قاسمی کرمانی، ۱۳۷۲: ۱۷۲). در تفحّص این جملات برمی‌آید که تلفیق محتوای تفسیر کار صنف شال‌بافی با بیان ادبی، نوعی مقابلهٔ سبکی را در کلام کرمانی ایجاد کرده که با وجود تلاش او در رانش متن از سویهٔ «خوانایی» به‌سمت «نویسایی»، بی‌محتوایی آن مشهود است.

٦. هنجارگریزی در سطح ساختارشکنی و آشنایی‌زدایی

ساختارشکنی از نگاه ژاک دریدا، کسی که آن را مطرح ساخت، برابر بود با «آغاز فعّالیت از درون و به عاریت گرفتن تمام منابع و سرچشمهٔ اساسی از ساختارهای پیشین» (قاسمی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۳۴). در تغییرات این فعّالیت، معنا برای اندک زمانی به تعویق افتاده و برای درک مفهوم هر نشانه باید معنای نشانه‌های در پیوند را دریافت. شیوهٔ نقیضه در بازتولید اثر هنری، در پیوند با ویژگی چندصدایی منطبق بر ساختارشکنی و واسازی است. نقیضه اینجا در معنای نقض ساختار متن قبل، بازتابی از به‌هم‌ریختگی بهنجار است که در درون متن، با تخریب هنری و بازی تفاوت‌ها اتّفاق می‌افتد. فرمالیست‌های روسی نیز با طرح آشنایی‌زدایی به‌عنوان نیروی محرّک ادبیات، بیان کردند که «وقتی فرم‌های رایج ادبیات، تکراری شوند و گونه‌ای از خودکارشدگی در درون آن‌ها رخ دهد، ادبیات با آشنایی‌زدایی و فاصله‌گرفتن از سنّت‌ها، خود را دوباره نو می‌کند» (فراهانی و

دیگران، ۱۳۹۶: ۱۷۰) که از شگردهای آن، نامتعارف جلوه‌دادن جنبه‌های متفاوت متون پیشین، با بازی تخریب و واسازی نقیضی بود؛ مانند نقیضه،کارناوال نیز همان شگردی بود که با دست‌انداختن سنّت‌ها، آن‌ها را به بازی گرفته و جامعه را به صحنهٔ تضادهای غریب بدل می‌ساخت. در *اخلاق الاشراف* به‌عنوان نقیضهٔ انتقادی بر اثر خواجه نصیر طوسی، مؤلّف با زبان سادهٔ بازاری می‌خواهد با تکیه بر اخلاق ناصری، رساله‌ای بنویسد که در آن، رفتار حاکمان فرادست و محکومان فرودست به تمسخر گرفته شود: «اصحابنا می‌فرمایند که مشاهده می‌شود هرکسی بی‌شرمی پیشه گرفت و بی‌آبرویی مایه ساخت، پوست خلق می‌کند؛ امّا وفا که نتیجهٔ دنائت نفس و غلبهٔ حرص است، قدما چنین حرکات را نادانسته تحسین کرده‌اند و هرگاه شخصی در وفا به اقصی الغایه برسد، به سگ تشبیه کرده‌اند. مرد باید که هر بامداد با قومی و هر شبانگاه با طایفه‌ای به سر برد. هرکس که از عمر خود برخورداری طلبد، باید که بدین ترّهات نظر نکند تا از نعمت همگان و صحبت ایشان محظوظ و متلذّذ گردد...» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۳۷۷). این ابراز وارونگی در سلسله‌مراتب اجتماعی و ضابطه‌های حاکم بر آن که با برجستگی خاصّ کارناوالی در بافت پرده‌دری نمایش داده می‌شود، همان هنجارشکنی است که ما در مفاهیمی چون «دنائت نفس بودن وفا» می‌بینیم. عبید در این متون، فراتر از یک ناظر صرف، به‌مثابهٔ شخصیتی است که مخاطبش بی آنکه به عقاید او توهینی شده باشد، به همراهی دلگرم‌کننده با او یقین پیدا کرده است.

۷. بازی «اضطراب تأثیر» بر پایهٔ ویران‌سازی کارناوالی

نظریهٔ «اضطراب تأثیر» را نخستین‌بار، هرولد بلوم[1] (۲۰۱۹-۱۹۳۰ م.) در نقد ادبی نوین بیان کرد. او برای پی‌ریزی آن، آرای فروید[2] (۱۹۳۹-۱۸۵۶ م.) را وام گرفت و و معتقد بود که «دیرآمدگان می‌کوشند تا از طریق بدخوانی خلّاق، فضایی را آماده کنند تا خود بتوانند در آن، دست به آفرینش بزنند» (مکاریک، ۱۹۵۱: ۸). در واقع، بدخوانی

1. Harold Bloom
2. Sigmund Freud

بازی از نبرد ستیزه‌جویانه‌ای را ترسیم می‌کند که شاعر با تغییر آثار مهمّ پیشین، بر اضطراب تأثیر و فشاری که از سوی متقدّمین بر وی اعمال می‌شود، چیرگی یافته و به ویران‌سازی ساخت یا محتوای یک اثر دست یابد. این بازی‌ها در اواخر سده‌های میانی، میعادگاه‌هایی متشکّل از مردمان نقاب‌دار بود که مفاهیم آیرونیکی را به تصویر می‌کشیدند. در ادبیات تقلیدی، مفهوم *نقیضه* با بازی نقض متن نخستین، آن ماهیت ایدئولوژیکی مرسوم را ویران و در مرحلهٔ بعد، به واسازی کنش‌هایی می‌پردازد که در اثر مادر به حاشیه رانده و اکنون با احیای دوباره، سبب تخطّی متن نوتولید می‌شوند. آقاجمال خوانساری در رسالهٔ *عقاید النّساء* با استفاده از بازی کنش گفتاری واژگان جهت نقض رساله‌های عملیه، توانسته خود را از زیر بار مسئولیتی که در برابر گذشتگان داشته، چنین رهایی بخشد: «بدان که گریستن عروس و مادرشوهر در شب عروسی واجب است و اجماعی علماست که صیغهٔ خواهرخواندگی باید در روز عید غدیر خوانده شود و به غیر از این روز صحیح نیست و باید که در یکی از امامزاده‌ها خوانده شود و دایره‌زدن سنّت مؤکّد است و بعضی به وجوب قائل‌اند و قول اوّل اقوی و مستحب است» (خوانساری، ۱۳۴۹: ۸۶). در این سطور، او با غلط جلوه‌دادن امور واجب و تقبیح رسوم خرافی زنان، سعی داشته است در بافت بدخوانی خلّاق، از دِین خود به عالمان گذشته بکاهد که البته این تلاش، زمانی تصنّعی‌بودنش رخ می‌نمایاند که با جایگزینی مترادفات فاقد بار فقهی، می‌توان آن را از حالت نقیضگی خارج کرد. در مقدّمهٔ *دیوان* بسحاق اطعمه آمده است: «چند روز در این فکر بودم که با وجود اوصاف فردوسی که نمک کلام او چاشنی هر دیگ طعام است و مثنویات نظامی که ثبات ابیات او طعمهٔ طوطیان شکرزبان و طیّبات سعدی که در مذاق اهل وفاق بالاتّفاق چون عسل شیرین است... و دیگر شعرا که هریک شهرهٔ شهری و اعجوبهٔ دهری بوده‌اند، من چه خیال پزم که مردم محظوظ گردند. در این اندیشه بودم که بامدادی موافق...» (بسحاق اطعمه، ۱۳۰۲: ۷). زیبایی این متن بازتولیدی در واکنش به همان حسّی است که اطعمه در تقابل

با گذشتگانی چون فردوسی و نظامی در خود احساس می‌کند؛ ادراکی که نتیجهٔ آن به بدخوانی اثر ختم می‌شود.

۸. وارونگی یا «شکست گفتمان» در نقیضه

گفتمان بر اندیشه‌های حاکم یک مسئله، «قطعهٔ بزرگ زبانی و زمان‌بندی اجتماعی محتواها» (کوال[1]، ۱۳۸۸: ۲۶۰) دلالت دارد. فضای گفتمان که در بستر ساحت معنایی جریان داشته، در گسترهٔ هنر پسامدرن بیانگر «تغییرات دائمی افق‌ها و بسترهای درهم‌تنیده‌ای بود که بر بازی نامتجانس تأکید می‌ورزید» (طاهری و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۰). درون فضای جدید شکست گفتمان، آنچه رواج می‌یابد، وارونه‌سازی ارزش‌هایی است که در حکم اندیشهٔ ثابت در جامعه و ادبیات مقبول طبع بوده‌اند. بر همین اساس، «آن منطقی که بر دنیای کارناوالی حاکم است، وارونگی است؛ تقلیدی تمسخرآمیز از فرهنگ رسمی جامعه که قدرتمندان بر مردم تحمیل کرده‌اند» (رمضانی و دیگران، ۱۳۹۴: ۲۴۸). در نگارهٔ نقیضه، اساس فرایند خلقت، شکست گفتمان ادبی عصر است که در برخورد با واقعیت زبانی و محتوایی به‌عنوان وارونگی ایدئولوژی در نقیضه، خود را در دو شکل نشان می‌دهد: یا کلّ اثر ادبی را احاطه کرده که به واژگونی کلّی نسبت به اثر مادر می‌انجامد؛ مانند نقایضی چون *اخلاق الاشراف* عبید زاکانی و *التفاصیل* تولّلی یا شخصیت‌ها و مکان‌های اثر مادر به تمسخر گرفته شده تا گوینده به هدف انتقادی خود دست یابد؛ مانند مواردی که عبید زاکانی در رسالهٔ *تعریفات* و *صد پند* آورده است. در اوّلی، اثر ادبی نقض می‌شود و در دومی، اشخاص تاریخی، ادبی، علمی و دینی، حضوری بهلول‌وار پیدا می‌کنند (مرادی و فضلی، ۱۳۹۵: ۲۰۸). چالشی این‌گونه را می‌توان هم در ادبیات منظوم و هم ادبیات منثور ایرانی مشاهده کرد؛ امّا نوع اوّل، مقبولیت و مشهوریت بیشتری دارد. در نقیضه‌ها که از سوزنی سمرقندی شروع شده و تا دورهٔ معاصر ادبیات طول کشیده، نوع شکست گفتمانی را می‌توان در بافت ایدئولوژی اجتماعی، سیاسی، ادبی و علایق شخصی دید؛ برای نمونه، در *التفاصیل*، مؤلّف،

1. Kowal

ایدئولوژی احزاب و شخصیت‌های سیاسی، سیاست‌های استعماری و دستگاه قضایی کشور را با زبان طنز زیر سؤال برده و با شکست عقاید، مقامات و مناصب آن‌ها را مورد انتقاد قرار داده است: «و چون سلطان ماچین را چین بر جبین افتاد و علائم کهولت بر ناصیهٔ حضرتش مشهود گشت، فرزندان را فراپیش خواند و مر ایشان را فرمود: ایدون بدانید که من این خطّهٔ عظیم و زر و سیم از اشک یتیم گرد آورده و این خیمه و خرگاه از آه و دود دل بیگانه به پا داشته‌ام. زنهار با کس مدارا منمایید و قدم از طریق جور و عدوان بیرون منهید که خلایق جهان را مزاج عدالت نیست. رعیت چون بیخ است و سلطان درخت. بر این بیخ باید زدن تا به بیخ» (تولّلی، ۱۳۳۱: ۶۶۶). تولّلی در پایان این قطعه بیان می‌کند: «این حکایت بدان آوردم تا بدانی کفایت ملک به جور و ظلم نشاید و سیاست خلق جز به داد و کیاست صورت نبندد و جلوس بر اورنگ امارت را نخستین شرط، داد و دهش باشد، نه غارت و نهب» (همان: ۶۶۷). در بافت این قطعهٔ نقیضی، گوینده دریافته است باید فحوای کلامش به گونه‌ای باشد که گیرنده بدون هیچ بازخوردی، متوجّه شکست تابوی عقیدتی- سیاسی آن شده و به خوانش نقیضی آن پی برد. در نقیضه، فضا، فضای جدل و تقابل‌هاست. مؤلّف از ره‌آورد مطالب زبانی، چیزی غیر از آن‌ها را در متن مادر خواستار است و این خود، نخستین مسئلهٔ جدلی و شکست‌گفتمانی است که زیربنای چالش او را سازمان‌دهی می‌کند. «خطیبی را گفتند: مسلمانی چیست؟ گفت: من مردی خطیبم. مرا با مسلمانی چه‌کار؟» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۴۶۱). در این حکایت، برجسته‌نمایی تضاد میان مسلمانی و خطیبی، اوّلین جرقّهٔ جدال تقابلی است و مجادلهٔ معنایی هم‌نشین با تناقض زبانی وقتی مطرح و تأیید می‌شود که فرد خطیب زیر نقاب پنهانی، منکر مسلمانی خود است. در کارناوال، نقاب‌گذاری، خود نوعی پنهان‌کاری متضاد است که در اینجا به شکل مسلمانی بر چهرهٔ اصلی خطیب واقع شده است تا ماهیت نقیضگی پنهانی او با جامعه آشکار شود. «شاعری در مسجد، یکی را دید که... با او سفاهت کرد که در خانهٔ خدا... می‌کنی؟ مردک به هزار حیله بجست و از سوراخ مسجد نگاه می‌کرد. دید که شاعر خود... بازآمد و گفت: آن چه بود و این

چیست؟ گفت: نشنیده‌ای یجوز للشاعر ما لایجوز لغیره» (همان: ۴۵۶). در اینجا تضاد قداست مدرسه و تبدیل‌شدن آن به مکانی غیراصولی، نشانگر نقض ادب ادبیات در برخورد با اصول دینی است که سبب خنده در نقیضه شده و نشست نقض گفتمانی در آن، کشمکشی متعادل میان دو نیروی مخالف چندگونگی زبانی و محتوا را برقرار کرده است.

۹. از کمدی «خنده» تا خلّاقیت نقیضه

امروزه نظریه‌پردازان، کمدی را نوعی متن می‌دانند که در آن، «کسانی که قوانین اخلاقی را رعایت نمی‌کنند، مورد تمسخر واقع گردیده و نویسنده از بی‌نظمی آن‌ها و اجتماعشان انتقاد می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۱۵۸). در کارناوال، الگوهای تقلیدشده در هیئت کمدی صوری، با ویژگی‌ها و قراردادهای معیّن به صورت‌های کلّی رمزگذاری شده‌اند. از این نگاه، کارناوال، اجرای کمدی‌واری است که در قاب گفت‌وگوی مردمی، بازیگران نقاب‌دار آن با تعاملی تلفیقی با یکدیگر، به اجرای نمایش می‌پردازند (احمدی، ۱۳۷۰: ۱۰۷). در نقیضه نیز نخستین دغدغهٔ مؤلّف، همان حسن گزینش کاریکلماتورهایی است که ساخت و هویت کمدی متنش را منعکس کنند. زمانی بیماری نزد طبیب می‌رود و از بیماری چشم‌درد می‌نالد و می‌گوید تنگی و خشکی و سوزشی در چشم دارد و آیا امید مداوا می‌رود؟ طبیب به او می‌گوید: «همّتی بدار که خدا این رنج را از چشم تو بردارد و بر... زن طبیب بگذارد» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۴۵۰). در این متن، حضور دو شخصیت بیمار و طبیب، همراه با پرداخت توأمان مقولهٔ پزشکی و شهوانی، دستبرد کمدی‌وارانهٔ نقیضه‌پرداز را نمایش می‌دهد که عنصر طنز غیرمستقیم الفاظ طبیب، آن را سامان‌دهی می‌کند. در بیشتر نقیصه‌های عبید زاکانی، اشخاص تاریخی و دیوانه‌نماها در تمثال کسانی چون ابوالعینا، جحی و طلخک، نمایندگانی از تیپ‌های کمدین هستند که منش گروهای خاص را نمایش می‌دهند. «جحی بر در دیهی رسید و گرسنه بود. از خانه‌ای آواز تعزیتی شنید. آنجا رفت، گفت: شکرانه دهید من این مرده را زنده سازم. کسان مرده او را خدمت به جای آوردند. چون سیر شد، گفت

مرا به سرای مرده برید. آنجا برفت. مرده را بدید. گفت این چه‌کاره بود؟ گفتند جولاه. انگشت در دندان گرفت گفت: آه دریغ! هرکس دیگری بودی، در حال، زنده شایستی کرد؛ امّا مسکین جولاه چون مُرد، مُرد» (همان: ۴۴۷). او با بازسازی صحنهٔ تئاتر حکایت، شخصیت خردگرایانهٔ جحی را تبدیل به شخصیتی روزمرّه کرده تا احساس کمدی سطور را با سخنان رندانهٔ نقیضی او تقویت کند. سنخیت عقاید و کردار شخصیت‌های خنده‌دار در معماری این متن، نتیجهٔ انعکاس تلفیق حرکات نمایشی کاراکترها و خندهٔ کمدی آن‌هاست که در بافت باژگونگی، خود را نشان می‌دهد. عنصر خنده در کمدی کارناوال، «احساس تقدّس و واهمه از تکریم و تواضع از مسائل را در هم می‌کوبد و امکان برقراری ارتباط خودمانی میان مسائل گوناگون و غیر قابل دسترس را فراهم می‌آورد» (باختین، ۱۳۸۷: ۵۸). این خنده، عنصری فرمایشی نیست. «ابزاری برای نادیده‌گرفتن میل فرهنگ رسمی به تک‌صدایی کردن جامعه و شکستن فضای استبدادی به سود تکثّر و دیالوگ است» (انصاری، ۱۳۸۴: ۱۲۴). در نقیضه، عنصر تمثیلی خنده، چه با هدف استهزا و چه به قصد بازسازی ایده، با طغیان دموکراتیکی می‌خواهد از مرزهای ادبی فراتر رفته و هنجارهای آن را به باد استهزا بگیرد. «جحی گوسفند می‌دزدید و گوشتش صدقه می‌کرد. از او پرسیدند که این چه معنی دارد؟ گفت ثواب صدقه با بزه دزدی برابر گردد و در میانه پیه‌اش توفیر باشد» (عبید زاکانی، ۱۹۹۹: ۴۳۲). در این حکایت، جحی شخصیتی دیوانه‌نما دارد که با تمثال دیوانگی، همگی را به خنده وامی‌دارد. این اقتدار دیوانگی با نادیده‌انگاری سلسله رفتارهای تابوشده در بافت سخنان چندپهلو، برانگیزانندهٔ خندهٔ انتقادی است. «درِ خانهٔ جحی بدزدیدند. او برفت و درِ مسجدی برکند و به خانه می‌برد. گفتند: چرا در مسجد برکنده‌ای؟ گفت: درِ خانهٔ من دزدیده‌اند و خداوند، این در دزد را می‌شناسد. دزد را به من بسپارد و درِ خانهٔ خود بازستاند... کفش طلحک را از مسجد دزدیده بودند و به دهلیز کلیسا انداخته. طلحک می‌گفت: سبحان اللّه! من خود مسلمانم و کفشم ترساست» (همان: ۴۷۱). در این نقیضه‌ها عبید می‌خنداند؛ امّا خنداندنی همراه با تناقض که در فضای آن، ویرانی واقعیت‌ها نشان

داده می‌شود. این خنده تنها برای انکار نیست؛ بلکه بابی است برای تأیید انتقادی خلّاقانهٔ اثر که در بافت نقیضی به وقوع می‌پیوندد.

با آنکه افلاطون[1] کمیک را یکی از احساسات دوسویهٔ انسانی محسوب می‌کند که آمیزه‌ای از درد و لذّت است، نظریه‌پردازان مدرن آن را رفتاری می‌دانند که از طریق ابزار زبانی یا غیر آن، با تقابل دو تصویر و برداشت معنایی نامتجانس به وقوع می‌پیوندد. در کمیک آنچه ارزشمند محسوب می‌شود این است که طنز «با فراهم‌سازی فضای مساعد و انعطاف فکری، فرصت دستیابی به نگاهی متفاوت به ایده‌ها را برای خلّاقیت پدید می‌آورد» (موریل[2]، ۱۹۶۰: ۵۱) و این خلّاقیت، استعدادی است که تمامی انسان‌ها به درجات مختلف از قدرت آن بهره‌مند بوده و در صورت فراهم‌شدن شرایط، شکوفا می‌شود. بر این اساس، نقطهٔ آغاز آفرینش الگوهای کارناوال و نقیضه را ایستگاه طنز دانسته‌اند، با این نکتهٔ مهم که الگوی ذهنی گویندگان این دو نوع، آن نیست که بخندانند و فرومایگی را رواج دهند؛ بلکه مقصود، جهشی شناختی برای رسیدن به خلّاقیتی است که زبان بهنجار جامعه در بازخوانی طرح آن گنگ است. خلاقیتی که «یافتن کلیدی نو و متفاوت برای حلّ مسائل موجود قبلی با نگرشی تازه است» (افشارکهن و دیگران، ۱۳۹۵: ۳۳). طی این فرایند، از مهم‌ترین اصول اساسی خلاقیت، چون «اصالت»، «انعطاف‌پذیری»، «بسط و سیالی» و... (میرکمالی و خورشیدی، ۱۳۸۴: ۳۲) در جهت رسیدن بازی کمدیک به نوآوری بهره گرفته می‌شود. تازگی اندیشهٔ مجریان در سطح جشن‌های خیابانی و بازی‌های ادبی، تقابل آگاهانهٔ وضعیت حاکمان سیاسی یا سلطه‌گران ادبی را بازتاب می‌دهد که با انعطاف‌پذیری و شکنندگی لازم، آگاهانه در گسترهٔ اندیشگی بسط یافته و چون جریانی سیّال در تمامیت متن به بازی می‌پردازد. با آنکه در نقد امروزین، نقیضه را «طفیلی فردیت، نوآوری، اصالت و خلّاقیت دانسته‌اند» (مکاریک[3]، ۱۹۵۱: ۴۳۷)، چنان‌چه خالق آن در عین گرته‌برداری، عناصر خلّاقانه را به

1. Plato
2. Murril
3. Makaryk

آن بیفزاید، اثر، ناخودآگاه، طراوت و اصالتی دیگر پیدا می‌کند؛ چنان‌که شفیعی کدکنی در قطعهٔ «دیدار» که نقیضه‌ای خلّاقانه بر ابیاتی از حافظ است، با بهره‌یابی از این عناصر، جرقّهٔ نخستین اصالت را در متنش به جریان انداخته است: «دیدی که باز هم / صد گونه گشت و بازی ایّام / یک بیضه در کلاهش نشکست؟ / این معجز است / سحر و فسون نیست/ چندین که / عرض شعبده با اهل راز کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۸۴)، در نقض این بیت حافظ:

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه　　زیرا که عرض شعبده با اهل راز کرد

(حافظ، ۱۳۷۵: ۱۳۳)

این اضافه‌کردن عناصر ابتکاری، هنگامی‌که با اصل آزادی زبان تلفیق می‌یابد، خط مشی نقیضه را در جریانی از نوآوری قرار داده و آن را به‌سمت آرمان‌گرایی نقّادانه پیش می‌برد؛ همچنان که «پیمان‌های ابدی» اندیشهٔ حافظ‌وارانه با این منطق آزادی همراه شده و به گونه‌ای مرزها را شکسته تا مضمون انتقادی شعر، دوچندان شود: «من تشنه کام ساغر آن باده‌ام / کز جرعه‌ای / ویران کند / دوباره / بسازد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۲۹۲) یا نقض مفهوم «بار امانت» بر شعر حافظ که شاعر در کلام خویش با بسط و انعطاف پذیری آن را به چالش کشیده که «آن امانت‌ها را / آسمان آیا پس خواهد داد؟ / پس چرا حافظ گفت / آسمان بار امانت نتوانست کشید (همان: ۵۰۸).

۱۰. نتیجه‌گیری

باختین با در نظر گرفتن انگاره‌های کارناوال، نقیضه و...، از این الگوها در جهت تبیین مفهوم «گفت‌وگوی مکالمه‌ای» خود بهره جست. بر این مبنا، بررسی این شاخصه‌ها متّکی بر زیربنای مشترک زبانی-مفهومی، جنبهٔ روان‌شناسانه و زیبایی‌شناسانهٔ این انگاره‌ها را از نظر اصول نقد امروزین فراهم می‌کند. منطق گفت‌وگوی باختین و زیربنای زبانی آن در کارناوال و نقیضه‌های ایرانی، در بافت اصول زبان دوسویهٔ باختینی، زبان‌بازی خیابانی و ادبی، مرکزگریزی و خصلت نویسایی، هویت یافته و تمهیدات این زیبایی‌شناسی نه‌تنها در گسترهٔ معماری سازه‌ها، بلکه در واژگونگی معنایی نیز خود را

نشان داده است. در اینجا متون نقیضی با کارناوال، خالق بازی هستند که با اضطراب تأثیر و بدخوانی خلّاق از گذشتگان کمدی و ادبی، به واسازی و خلّاقیتی نوین می‌رسند که در آن، شکست گفتمان، اندیشهٔ تداوم و تأثیر این متن خیابانی و متن ادبی را بیشتر کرده است. سوای انعکاس زیبایی زبانی- ساختاری و مفهوم شکست گفتمان در نمونه مثال‌های نقیضی فارسی، تحلیل روان‌کاوانهٔ انگاره‌های کارناوالی در نقیضه با تقابلی از اندیشهٔ کمدی خیابانی و کمدی ادبی نشان می‌دهد که نقطهٔ آغازین آفرینش الگوهای اینان، از ایستگاه طنز، آغاز و بعد از فعّال‌سازی اصالت و انعطاف‌پذیری، همراه با آزادی بیان، سبب هدایت اندیشه‌های نقیضی از طنز به گسترهٔ خلّاقیت شده است.

منابع

-آلن، گراهام (۱۳۸۰)، **بینامتنیت**، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: نشر مرکز.

-احمدی، بابک (۱۳۷۰)، **حقیقت و زیبایی**، تهران: نشر مرکز.

-اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۴)، **نقیضه و نقیضه‌سازان**، به‌کوشش ولی‌اللّه درودیان، تهران: زمستان.

-افشارکهن، زهرا و دیگران (۱۳۹۵)، **ریاضیات: عبور از طنز به خلّاقیت**، دوفصلنامهٔ نظریه و عمل در برنامهٔ درسی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۸،صص ۲۷-۵۰.

-انصاری، محمّدباقر (۱۳۸۴)، **نمایش روحوضی، زمینه و عناصر خنده‌ساز**، تهران: سورهٔ مهر.

-انوشه، حسن (۱۳۸۱)، **فرهنگ‌نامهٔ ادب پارسی**، ج۲، چ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.

-باختین، میخائیل (۱۳۸۷)، **تخیّل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان**، ترجمهٔ رؤیا پورآذر، تهران: نی.

-_____ (۱۳۹۱)، **منطق گفت‌وگویی**، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: نشر مرکز.

-تولّلی، فریدون (۱۳۳۱)، **التفاصیل**، بی‌جا.

-حافظ شیرازی، شمس‌الدّین محمّد (۱۳۷۵)، **دیوان غزلیات**، تصحیح بهاءالدین‌خرّمشاهی، ج۲، تهران: نیلوفر.

-حسن‌زاده میرعلی، عبداللّه و فاطمه زمانی (۱۴۰۰)، **نقیضه‌پردازی و گفتمان زنانه در رمان قصّهٔ تهمینه**، فصلنامهٔ مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۶، صص ۵۳-۸۰.

-حلاج شیرازی، ابواسحاق (بسحاق اطعمه) (۱۳۰۲)، **دیوان بسحاق اطعمه**،استانبول: مطبعة الضیا.

- خوانساری، آقاجمال (۱۳۴۹)، **عقایدالنساء**، تهران: طهوری.

- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، **لغت‌نامه**، تهران: مؤسّسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا.
- رمضانی، ابوالفضل و انیسه یزدانی (۱۳۹۴)، **بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت‌وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایش‌نامهٔ سر فرود آورد تا پیروز شود اثر الیور گلدسمیث**، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ ۲۰، شمارهٔ ۲، صص ۲۴۵-۲۷۴.
- زاکانی، عبید (۱۹۹۹)، **کلّیات**، محمّدجعفر محجوب، نیویورک: بی‌نا.
-شبیری زنجانی، سیدحسن (۱۳۹۶)، **مطالعهٔ تطبیقی نقیضه‌گویی در آثار ادبی و هنری**، فصلنامهٔ الهیات هنر، شمارهٔ ۱۰، صص ۴۳-۱۰۳.
-شفیعی کدکنی، محمّدرضا (۱۳۸۳)، **آیینه‌ای برای صداها**، تهران: سخن.
-شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، **انواع ادبی**، چاپ نخست از ویرایش چهارم، تهران: میترا.
-طاهری، محبوبه و عفت‌السادات افضل طوسی (۱۳۹۶)، **بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوهٔ آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن**، نامهٔ هنرهای تجسّمی و کاربردی، شمارهٔ ۲۰، صص ۵-۲۵.
-عطّاریانی، میمنت و مهدی نجف‌زاده (۱۳۹۷)، **واکاوی مفهوم کارناوالیسم در آرای باختین و بررسی امکان مقاومت در زبان عامیانه**، فصلنامه رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱، صص ۱۰۵-۱۳۱.
-فراهانی، مهری و دیگران (۱۳۹۶)، **تحلیلی بر نقیضه‌پردازی در بازآفرینی روایت اساطیری و حماسی یوشت فریان**، پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، صص ۱۶۳-۱۷۹.
-قاسمی‌پور، قدرت (۱۳۸۸)، **نقیضه در گسترهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال ۲، شمارهٔ ۶، صص ۱۲۷-۱۴۷.
-قاسمی کرمانی، قاسم بن زین‌العابدین (۱۳۷۲)، **کلّیات آثار ادیب قاسمی کرمانی**، ج۱، به‌کوشش ایرج افشار، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
-مذهب اصفهانی، میرزا محمّدعلی (فرهنگ) (۱۳۲۱)، **تذکرهٔ یخچالیه**، نسخهٔ خطّی کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی، شمارهٔ ۱۲۰۳.
-مرادی، ایّوب و بهاره فضلی درزی (۱۳۹۵)، **مقایسهٔ طنز عبید زاکانی با دیگران از منظر کارناول‌گرایی باختین**، فصلنامهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال ۹، شمارهٔ ۳، صص ۲۰۳-۲۲۴.
-مشاهری‌فرد، عطیه و دیگران (۱۳۹۹)، **تحلیل مصیبت‌نامهٔ عطار بر پایهٔ نظریهٔ «بازی» از دیدگاه باختین**، فصلنامهٔ کاوش‌نامه، سال ۲۱، شمارهٔ ۴۵، صص ۹-۴۵.

-مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، **دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر**، ترجمهٔ محمّد نبوی و مهران مهاجر، تهران: آگه.

-موریل، جان (۱۳۹۲)، **فلسفهٔ طنز و بررسی آن از منظر دانش، هنر و اخلاق**، ترجمهٔ محمود فرجامی و دانیال جعفری، تهران: نشر نی.

-میرکمالی، محمّد و عبّاس خورشیدی (۱۳۸۴)، **روش‌های پرورش خلّاقیت**، تهران: یسطرون.